

PERE BESERAN I RAMON

Universitat de Barcelona. beseran@ub.edu

Omnis etiam mundus ante oculos eius adductus est. Les visions de sant Benet al claustre de Ripoll*

Resum: El recent estudi del claustre del monestir de Ripoll ha permès replantejar aspectes tant estilístics com cronològics i temàtics de la seva negligida escultura gòtica. Entre les representacions desapercebudes fins ara destaquem les vinculades a la vida i les visions de sant Benet. La selecció dels episodis triats posa l'accent tant en la relació amb la seva germana, santa Escolàstica, com en les visions del sant fundador, que s'han de relacionar amb les suggestions funeràries detectables en la iconografia de l'ala nord-oriental del claustre. Les visions evocades per les escultures, executades pel taller del mestre Colí de Marville poc abans del 1390, es recolzen en les narracions encloses als *Diàlegs* de sant Gregori, i evoquen la mort i la pujada al cel de les ànimes d'Escolàstica i del bisbe Germà de Càpua. Especialment singular és la fórmula representativa d'aquesta segona visió, en què s'aborda de manera original la transcripció del singular text gregorià en el qual es parla de com «tot el món sencer fou presentat als seus ulls com reunit en un únic raig de sol». Un dels objectius de l'estudi és rastrejar els escassos exemples medievals de representacions d'aquesta extraordinària visió còsmica per tal de comparar-los amb el cas ripollès, per bé que aquest sembla més fruit d'una relectura del text biogràfic que no el reflex d'una determinada tradició iconogràfica.

Paraules clau: monestir de Ripoll; escultura gòtica; art català medieval; iconografia medieval; sant Benet; santa Escolàstica.

Abstract: The recent study of the cloister of the Monastery of Ripoll has shed new light on stylistic, chronological and thematic aspects of its neglected Gothic sculpture. Among the representations that have gone unnoticed until now are those showing the life and visions of Saint Benedict. The episodes selected focus both on the relationship with his sister, Saint Scholastica, and on his visions, which should be related to the funerary allusions discernible in the iconography of the north-eastern wing of the cloister. The visions reflected by the sculptures, made by the workshop of Colí de Marville shortly before 1390, are based on the narrations included in the «Dialogues» of St. Gregory, evoking the death and ascension to Heaven of the souls of Scholastica and Bishop Germanus of Capua. The formula used to represent this second vision is of particular note, taking an original approach to the transcription of the singular Gregorian text, which tells how «the whole world came under his gaze as though gathered in a single ray of sunlight». One of the goals of this study is to track down the few medieval examples of representations of this extraordinary cosmic vision in order to compare them with the Ripoll case, although the latter seems to derive more from a re-reading of the biographical text than from a particular iconographic tradition.

Keywords: Monastery of Ripoll, Gothic sculpture, medieval Catalan art, medieval iconography, Saint Benedict, Saint Scholastica.

* Aquest treball s'emmarca dins el projecte de recerca HAR2017-85910-P de la Universitat de Barcelona finançat pel Ministeri d'Economia i Competitivitat.

La significació històrica i artística del monestir de Ripoll és prou sabuda perquè no calgui recordar ni el paper rellevant que va tenir en el context de la Catalunya medieval ni el que, des de la Renaixença fins al segle XXI, li ha reconegut el catalanisme contemporani. Tampoc no cal insistir en els atractius del claustre del monestir, la part que, junt amb la famosa portalada, ha resistit millor els embats del temps, les destruccions i les reconstruccions que tan greument afecten i distorsionen l'aspecte actual del temple ripollès. El claustre, d'altra banda, renova el seu tradicional interès a partir de restauracions i estudis recents. D'una banda, la intervenció en els quatre murs perimetrals ha permès recuperar els paraments originals i fer-ne suggestives lectures cronològiques, mentre que la neteja i consolidació de la galeria claustral romànica ha fet visible la varietat de materials emprats i la riquesa cromàtica que aporten.

Cal fer notar que aquesta acurada restauració ha afectat només la galeria romànica, i subratllar amb això la circumstància, ben coneguda però no sempre prou explicitada, que només la galeria baixa de l'ala nord del claustre –nord-oest, si hem de ser precisos– va ser bastida al segle XII, mentre que les tres galeries baixes restants i les quatre superiors van ser dutes a terme molt més tard, en diverses campanyes a cavall dels segles XIV i XV, de tal manera que set vuitenes parts del claustre són, en realitat, gòtiques –executades, això sí, en una factura d'època gòtica que imita minuciosament les característiques pautades en la primigènia galeria del segle XII. Aquest gòtic que imita el romànic i que, en certa manera, i amb cautela, podria ser designat com «neoromànic gòtic»,¹ ha interessat els estudiosos molt menys que la fase genuïnament romànica. La seva singularitat i les seves particularitats és el que he tingut ocasió d'estudiar de forma detallada en una ambiciosa publicació recent, que s'ha ocupat també dels paraments esmentats, de l'ala romànica i de les intervencions patides pel claustre en els dos darrers segles, entre altres aspectes generals.²

L'àmplia, rica i variada sèrie d'imatges distribuïdes damunt de capitells de volumetria similar a la dels romànics ofereix en les tres galeries baixes un ampli camp a anàlisis de caràcter divers, gens freqüents en els claustres gòtics, sovint configurats a base de capitells sense altra figuració que un parell d'esquematzacions vegetals.³ Aquestes peces de factura seriada i origen gironí són les que al claustre de Ripoll trobem a les galeries altes, en les quals la figuració passa a ocupar les impostes ubicades damunt les parelles de capitells, presents també al claustre baix, però decorades amb repertoris ornamentals més modestos. A desgrat de l'interès d'algunes d'aquestes impostes, per temàtica i singularitat estilística, és als capitells baixos on trobem un conjunt extens i variat de figuracions, tot i l'abundant nombre de peces exclusivament vegetals. Només puntualment trobem coincidències, potser fins i tot referències, amb els repertoris romànics, com podria ser el cas de les sirenes amb cua de peix, gens estranyes d'altra banda en la iconografia profana pròpia del gòtic, amb sentit prou clar. Encara és més clar el de les imatges nítidament i explícitament religioses, com ara la Mare de Déu amb el Nen, que trobem dues vegades, a més d'àngels i sants, com ara els sants Jordi, Pau i Pere i les santes Caterina, Bàrbara i Magdalena. Menys freqüent és la representació d'escenes religioses, com la Crucifixió i la Resurrecció, a base de figures menudes i delicades, a més d'una Epifania que hem pogut identificar dispersada pel claustre per obra d'uns muntadors que van desparionar els tres capitells on s'emplacen per separat els tres reis, allunyats també de la Mare de Déu amb el Nen que haurien hagut d'adorar.

1 BESERAN 2016.

2 Em refereixo a ALIMBAU et al. 2018, dins el qual hi ha el meu estudi (BESERAN 2018), a més d'extenses referències a la bibliografia ripollesa anterior.

3 No oblidó els casos singulars del claustre d'Elna, tan proper al de Ripoll pel que fa a la imitació dels esquemes romànics en els segles posteriors, o els del monestir de Santes Creus i les catedrals de Vic i Barcelona, tots prou diferents del cas ripollès en organització, factura i cronologia.

El contingut d'un bon nombre de capitells figurats resta, però, incert, a desgrat de les aproximacions o hipòtesis que es poden plantejar i que he elaborat amb més o menys detall i encert en l'estudi monogràfic a què m'he referit. Entre els aclariments i lectures inèdites que he pogut proposar resulta especialment interessant, per la seva originalitat i la seva evidència, la identificació en un dels capitells de les visions de sant Benet de Núrsia, el sant fundador de l'orde benedictina a la qual pertanyia el monestir de Ripoll. Es tracta del capitell convencionalment identificat amb el número 43, ubicat a l'ala nord-est, o ala del capítol, que també podem anomenar l'ala de mestre Colí basant-nos en el nom del seu autor. Efectivament, de manera indirecta sabem que fou executada per un mestre septentrional conegut com Colí de Maraia, Marvilla o Marville, de qui coneixem ben poques coses, a partir del 1385 i abans del 1390, en què s'encarrega a un altre mestre, Jordi de Déu, la continuació de l'empresa prenent com a referència el que abans havia fet mestre Colí.⁴ Encara que els dos pisos d'aquesta galeria es van ensorrar el 1842, els restauradors de la segona meitat del XIX van tenir en aquest punt l'encert de reubicar totes les peces recuperades sense manipular-les ni completar-ne els abundants desperfectes. El que no es pot garantir és que els capitells recobressin l'emplaçament i l'orientació originals, i és probable que alguns estiguin girats i que d'altres que haurien d'estar junts estiguin separats, a part dels tres definitivament perduts i substituïts per blocs neutres.

En la cara del capitell 47 que mira a l'interior de la galeria claustral, la cara més visible als espectadors que hi deambulen –malgrat el contrallum que en dificulta les fotografies–, hi ha representada la mort d'un monjo amb la seva ànima en forma de colom sortint del seu cos i sent recollida per un àngel (fig. 2). A la cara lateral immediata –en una lectura de dreta a esquerra que ja veurem que cal invertir– s'hi escenifica un àpat amb monjos asseguts rere una taula parada (fig. 1) que, per la proximitat a l'altre tema, Junyent interpretava com un àpat funerari.⁵ A partir de l'observació que el monjo difunt hauria de ser més aviat una monja, per la toca que envolta el seu rostre encaputxat, i cercant episodis relatius a la defunció de monges santes, vaig parar esment en santa Escolàstica, ben oportu-



Fig. 1. Claustre del monestir de Ripoll. Miracle de santa Escolàstica i la tempesta. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).



Fig. 2. Claustre del monestir de Ripoll. Miracle de santa Escolàstica i la tempesta. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).

4 Per a les dades relatives a la construcció del claustre ripollès continua essent fonamental JUNYENT 1933. La primera reconstrucció del breu periple català de mestre Colí la devem a BRACONS 1983.

5 JUNYENT 1933, 194.

na en tant que germana del sant fundador. De fet, és a les narracions hagiogràfiques de sant Benet on cal cercar el que sabem de sa germana, i l'origen de totes aquestes històries són els *Diàlegs* escrits per sant Gregori al segle VI. La identificació d'aquesta font ha resultat clau per a la interpretació d'aquestes i altres escenes representades per mestre Colí, aparentment concebudes a partir de la lectura del text de referència, més que no pas, com és més corrent, seguint una determinada font visual.

La narració de sant Gregori deixa clar que la lectura del capitell ha de començar per l'escena de l'àpat, que al·ludeix a un miracle obtingut pels precés de la santa. Té lloc quan, a la fi d'una de les trobades anuals que els dos germans, ja monjos, feien per tal d'orar i sopar junts, Benet vol tornar al seu monestir. Escolàstica, per tal de retenir tota la nit el germà estimat i continuar la sacra conversa, «posà les mans juntes sobre la taula, enllaçades pels dits, reclinà la testa al damunt i pregà Déu totpoderós».⁶ Immediatament es desferma una tempesta que impedeix que el sant pugui marxar i l'obliga a restar amb la santa, amb qui passarà tota la nit en sant col·loqui espiritual.

Al capitell veiem els dos germans rere la taula parada, Benet amb el rostre romput i Escolàstica executant exactament la mímica descrita al text, amb el rostre recolzat sobre les mans enllaçades (fig. 1). La identificació de l'episodi es basa tant en la coincidència amb el text com en la similitud amb altres representacions de la història que hem localitzat exclusivament a Itàlia, en cicles benedictins dels segles XIV i XV. Sense cap pretensió d'exhaustivitat, podem citar a tall d'exemple les pintures de l'església de San Michele alla Ginestra (a Montevarchi, a la diòcesi d'Arezzo), el cicle del Sacro Speco de Subiaco (prop de Roma) i el de l'Abbazia di Villanova (al Veneto, prop de Vicenza), a més d'un parell de predelles de temàtica benedictina pintades per Lorenzo Monaco, una al políptic de la coronació de la Verge dels Uffizi de Florència, i l'altra a la National Gallery de Londres.⁷

Tant o més interessant és l'antecedent que ofereixen les il·lustracions del segle XI del *Leccionari* de Desideri de Montecassino (Roma, BAV, Ms. Vat. lat. 1202),⁸ que al costat de l'escena del sopar dels dos germans representa l'episodi que ve a continuació seguint el text de sant Gregori, i que serà el que també permetrà interpretar correctament el capitell ripollès. Si el miracle de la tempesta s'explica al capítol XXXIII dels *Diàlegs*, el XXXIV està dedicat a la mort de santa Escolàstica, que té lloc només tres dies després i és miraculosament comunicada al germà: «de la seva cel·la estant, Benet alçà els ulls al cel i veié l'ànima de la seva germana com sortia del cos i penetrava en forma de colom en les altures del cel».⁹ Això és exactament el que es representa al *Leccionari*, en què el sant observa el colom que penetra en un globus celestial.¹⁰ En els murals trescentistes de Subiaco apareixen un parell d'àngels elevant el disc lluminós que conté el colom, i als de Villanova l'au ha estat substituïda per una animeta en una més convencional *elevatio animae*.¹¹ A Ripoll, aparentment aliè en això a la tradició italiana, l'èmfasi no és tant en el Benet visionari sinó en l'ànima que surt del cos de la difunta, que s'esmenta explícitament al text, i que, com aquest apunta, pren forma de colom per entrar a les altures, que l'escultor ha evocat mitjançant l'àngel envoltat de núvols celestials que agafa l'ocell amb les dues mans (fig. 2). La confluència en cares contigües del mateix capitell de les dues representacions vinculades a capítols successius d'un mateix escrit deixa poc marge de dubte sobre l'adequació de la meua proposta de lligar text i imatges. I si encara quedés algun dubte, s'es-

6 GREGORI 1989-1991, I, XXXIII, 112-113. Cito la traducció moderna de la Bernat Metge per a una lectura més còmoda i contrastable amb el text original llatí, tot i l'interès de poder-la comparar amb la traducció catalana medieval transcrita a ALEGRE 2006, 89-90.

7 BESERAN 2018, 300-301; *Iconografia* 1982, 296-297. El recull d'estudis enclosos en aquesta darrera publicació ha resultat, malgrat el títol, decebedor per al nostre propòsit, així com també BRENN, 1992, que atura al s. XII el seu estudi de la iconografia medieval de sant Benet.

8 *Iconografia* 1982, 293.

9 GREGORI 1989-1991, I, XXXIV, p. 114.

10 *Iconografia* 1982, 293.

11 *Ibidem*, 294-296.

vaeix quan comprovem que allò que es representa en la resta del capítol s'ha d'interpretar seguint, precisament, el capítol següent dels *Diàlegs* gregorians, el XXXV.

Si Benet té una primera visió miraculosa en percebre l'ascensió de l'ànima d'Escolàstica, la que ara se'ns narra té un caràcter encara més singular i prodigiós. Mentre el sant pregava davant la finestra oberta a la part alta d'una torre,

De sobte, a l'hora més foscant de la nit veié com una llum que davallava de dalt i feia desaparèixer totes les tenebres de la nit (...). Aquesta visió fou seguida d'una gran meravella, perquè, com ell mateix després ho contà, tot el món sencer fou presentat als ulls d'ell com reunit dins un únic raig de sol. El venerable pare, que tenia els ulls fits en la resplendor d'aquesta llum radiant, veié com l'ànima de Germà, bisbe de Càpua, era enduta pels àngels al cel, dins un globus de foc.¹²

Com en la primera visió, Benet té el privilegi de la revelació miraculosa de la mort d'una figura propera, i en aquest cas sabrà posteriorment que el prodigi ha tingut lloc en l'instant mateix de la defunció. Però ara la percepció extraordinària no es limita al convencional colom ascendent sinó que enclou tota una visió meravellosa i ultrasensorial, no només en relació amb la llum radiant sinó també amb la capacitat de veure tot el món sencer reunit dins un únic raig de sol. Aquesta mena de premonició de l'Aleph borgià s'expressa en llatí amb la frase «omnis etiam mundus, uelut sub uno solis radio collectus, ante oculos eius adductus est», seguida per la visió de l'ànima del difunt. El text llatí és gairebé idèntic a la redacció de Jacopo da Varazze a la *Llegenda àuria*,¹³ encara que traduccions d'aquesta, com la castellana, proposen la lectura com: «se presentó ante sus ojos la esfera del mundo iluminado por un potente rayo de sol».¹⁴ S'ha incorporat la idea del món esfèric, contaminada segurament per l'al·lusió en la frase següent al globus de foc dins el qual els àngels eleven l'ànima del bisbe difunt, sense precisar l'aparença d'aquesta: «in sphaera ignea ab angelis in caelum ferri».¹⁵ La idea esfèrica és curiosament absent de la traducció catalana medieval:

(...) tot lo mont li fo amenat devant sos uyls, ajustat a manera d'un rag de sol (...) viu que àngels se'n portaven la ànima de sen German en lo cel, en semblança de gran flama de foc.¹⁶

Tot i així, a l'hora de donar aparença visible a l'escena els artistes han recorregut gairebé sempre a la forma circular en la representació del món. No ho fa encara l'il·lustrador romànic del *Leccionari* de Montecassino, que presenta sant Benet dalt de la torre, acompanyat del diaca Servand, que al text fa el rol secundari de testimoni. Estès davant seu veuen el món en forma d'ample paisatge amb ciutats emmurallades i altres arquitectures entre roques i rius i, sobrevolant-ho, una esfera ígnia situada damunt un segon cercle o clipeus que sostenen dos àngels i que conté el bust del difunt. Curiosament, el seu aspecte, amb el cap cobert amb mantell blau, és més aviat femení, i hom podria pensar en una contaminació de la visió anterior de l'ànima ascendent de santa Escolàstica, encara que aquesta ja

12 GREGORI 1989-1991, I, XXXV, 115.

13 Vegeu la versió llatina original a VARAZZE, I, 320.

14 VORÁGINE 1992, I, 207.

15 GREGORI 1989-1991, I, XXXIV, p. 115. Remarquem que el text llatí publicat per la Bernat Metge és ben diferent, tot i que amb els mateixos continguts, que el que esmenta CASTELLI 1982 (349, n. 10: «episcopi animam nocte media in globo igneo ad caelum ferri ab angelis aspexit: qui (...) sub uno solis radio, cunctum in suis oculis mundum collectum vidit»). L'estudi de Castelli, tot i ser específicament dedicat a la *visio mundi*, s'ocupa fonamentalment de les fonts textuais i ben poc de les representacions artístiques.

16 ALEGRE 2006, 90.

ha estat representada en un altre foli en forma de colom. També les pintures murals de Subiaco, ja trescentistes, podrien haver combinat les dues visions en una de sola, ja que l'ànima de la santa amb aspecte de colom es mostra a sant Benet, solitari però dalt d'una torre, dins un cercle lluminós sostingut per àngels, com el que en el text envolta l'ànima del bisbe.

El que veiem al capitell de Ripoll s'allunya d'aquestes versions i separa clarament l'episodi relacionat amb la mort d'Escolàstica del de la mort del bisbe de Càpua. En el primer s'ha prescindit de la representació del Benet visionari, protagonista de la segona escena, on, en canvi, s'ha eludit la imatge de l'ànima ascendent per posar l'accent en la més extraordinària visió del món. Efectivament, a la segona cara lateral del capitell –la quarta, encarada al capitell 44 amb què fa parella, és buida– hi veiem un bust masculí representat a una escala molt superior a la de les escenificacions del miracle i la mort d'Escolàstica. El personatge té el rostre trencat, però li veiem llarga barba, tonsura i hàbit, que permeten la identificació amb Benet, encara que resta inexplicable el rengle de fulles d'on sorgeix el sant. El seu gest, amb les mans juntes i els dits encreuats en oració, el presenta admirat davant la visió meravellosa que té al davant: un globus solcat per rius i sembrat de menudes construccions, distribuïdes radialment i en algun cas rompudes (fig. 3). Es tracta, és clar, de l'*omnis mundus*, el món sencer reunit dins un únic raig de sol de la narració hagiogràfica. No hi ha vestigi figuratiu del raig de sol, en tant que el món ha pres la forma esfèrica que, com dèiem, pot derivar del globus de foc esmentat al text més endavant, però que també entronca amb els cercles i esferes que les representacions gòtiques empenen com a imatge de la terra, o fins del cosmos, en mans de Déu o sota els seus peus.

L'escena de sant Benet davant la visió prodigiosa del món és tan singular que, a part de les aproximacions esmentades més amunt, només he sabut identificar una representació gòtica dedicada de manera nítida i exclusiva a l'episodi. Es tracta d'una taula atribuïda a Giovanni del Biondo, pintor florentí de la segona meitat del segle XIV, avui al Museu d'Ontario, que devia formar d'una predella o un políptic dedicat a sant Benet, del qual el mateix museu conserva una altra taula amb l'escena del sant ressuscitant un noi.¹⁷ En la pintura, un sant Benet dret davant un pòrtic observa, alçant el



Fig. 3. Claustre del monestir de Ripoll. *Visio mundi* de sant Benet. Mestre Colí de Marville ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).



Fig. 4. Giovanni del Biondo, *Visio mundi* de sant Benet. c. 1370, Toronto, Art Gallery of Ontario, núm. 52/37 (extret de: <http://www.ago.net/agoid6508>).

¹⁷ Toronto, Art Gallery of Ontario (AGO), núm. 52/37, 35,8 x 39,3 cm, donada el 1953 per A. L. Koppel. L'altra taula del mateix políptic desmembrat du el núm. 52/36. Vegeu ZERI 1962, OFFNER-STEINWEG 1967, PARENTI 1996, PARENTI 2001.

cap i fent-se visera amb la mà, un elevat globus blanc. D'aquest en sorgeixen radialment rajos gravats damunt el fons daurat, i la seva superfície està dividida en tres parts amb els noms inscrits dels continents Àsia, Àfrica i Europa, una altra de les convencions medievals per expressar la globalitat de món conegut (fig. 4). Com es veu, el tema és abordat d'una manera ben distinta de com ho ha fet l'escultor a Ripoll, tot i partir de la mateixa font escrita, i hom té la impressió que escultor i pintor, relativament contemporanis, han construït les seves imatges directament des del text, atesa la falta d'una tradició iconogràfica en què basar-se. No deixa de sorprendre que un destacat conjunt italià dedicat a sant Benet —el que Spinello Aretino, un pintor d'un àmbit creatiu similar al de Giovanni del Biondo, du a terme a la sagristia de San Miniato al Monte de Florència (1387-88)— no enclouï ni aquest tema ni els de santa Escolàstica en cap de les setze escenes del seu extens cicle mural, estrictament contemporani a la tasca ripollesa de mestre Colí (1385-90). No he sabut identificar altres imatges clares de la visió de sant Benet i el globus fins a la pintura barroca de diversos àmbits, o bé ja en obres del segle xx, totes fora dels nostres propòsits actuals malgrat el seu interès.¹⁸

Tot i el caràcter exòtic i extraordinari d'aquesta representació, el seu context sobrenatural s'ha d'entendre a Ripoll no tant com a evocació aleatòria de la vida del fundador sinó, fonamentalment, dins d'un programa temàtic relatiu a la transcendència i al més-enllà que el creient espera trobar després de la mort, com un element més de la lectura en clau funerària que he volgut donar al repertori figurat d'aquesta ala del claustre.¹⁹ El context textual és clar en aquest sentit i, atesa la continuïtat dels capítols dels *Diàlegs* que han estat figurats, del XXXIII al XXXV, hauria estat ben idoni que també trobéssim al claustre la il·lustració de l'immediatament anterior, el XXXII, en què sant Benet ressuscita un infant mort, precisament l'episodi representat en la segona taula del Museu d'Ontario. Entra dins del possible imaginar que el tema seria —al costat de les altres narracions equiparables tretes de la mateixa font— en un dels tres capitells perduts i ara substituïts en la galeria nord-est per blocs informes.

No podem, és clar, assegurar-ho, però sí que sembla ben pertinent, en canvi, retornar a l'obra de sant Gregori per a trobar-hi la inspiració d'un altre tema, en principi genèric. Pensem ara en el capítell 45, gairebé tot ocupat per una Boca de l'Infern, un cap monstruós d'immensa boca oberta que gira a l'entorn de les diferents cares esculpides. Però més que no l'amenaça de les penes de l'Infern per al pecador, el tema representat és el de l'esperança de poder-ne sortir, que suggereix que ens trobem davant d'una poc freqüent representació del Purgatori. Efectivament, mentre que a la cara del capítell girada vers la galeria ens enfrontem al contundent rostre congestionat del monstre, en la seva prolongació en la cara de l'esquerra veiem, dins les descomunals mandíbules entreobertes i recobertes de dents molars, de primer una ferotge màscara demoníaca i, al seu costat, una ànima a punt de ser redimida. Així cal interpretar el bonic i menut rostre envoltat de flames que eleva la mirada i dues mans en oració, agafades per un àngel davant seu. Tot i que aquest darrer té el cap trencat del tot, la indumentària diaconal i la gran ala supervivent no deixen dubtes sobre la identitat angèlica del bust encarregat de deslliurar el benaurat de les penes infernals (fig. 5).

18 Entre les singulars obres del segle xvii es poden esmentar la tela d'Alonso Cano al Museu del Prado (1658-1660), procedent del Palau Reial de Madrid, les del neerlandès Samuel van Hoogstraaten a la basílica alemanya de Sankt Martin und Sankt Oswald de Weingarten (1655) i una miniatura enclosa a un gradual de 1684 de la biblioteca del monestir d'Einsiedeln. Del segle xviii cal anotar les versions del tema de l'alemany Cosmas Damian Asam a les esglésies de Sankt Georgi und Sankt Martin de Weltenburg (1735) i de Maria Himmelfahrt de Kladruby (1726) (sobre aquestes vegeu OLSON & PASACHOFF 2007), les de Francesco de Mura per a l'església napolitana de San Severino e Sessio i al Museo di Capodimonte (1735-46), i les del francès Jean Restout per a Saint-Gilles-Leu a Bourg-la-Reine (1746) i per a Saint-Pierre-de-Bourgueil, aquesta darrera ara al Musée de Beaux-Arts de Tours juntament amb la mort de santa Escolàstica que hi fa parella. El Museu Frederic Marès de Barcelona conserva una tauleta castellana del segle xviii, d'autoria incerta i origen desconegut, amb sant Benet i santa Escolàstica on apareix l'orbe sobrevolant-los a tots dos. Entre les composicions ja del segle xx recordarem les que es poden trobar al reconstruït monestir de Montecassino, especialment les de Pietro Annigoni a la cúpula de l'església.

19 BESERAN 2018, 297 i s. Tot i que no desenvolupo ara aquesta qüestió, recordem els sepulcres comtals que hi havia en aquesta ala del claustre; vid. ALIMBAU *et al.* 2018, 93 i s., amb l'estudi de Concepció Peig sobre el tema.



Fig. 5. Claustre del monestir de Ripoll, Purgatori amb sant Benet. Mestre Colí de Marville, ca. 1385-1390 (foto: Pere Beseran).

Si al segle XIV ja era prou consolidada la idea del Purgatori i dels beneficis que els vius poden aportar als difunts que hi pateixen pels seus pecats redimibles, cal recordar que l'organització d'aquestes idees, que segons un conegut estudi pren forma al segle XII,²⁰ compta amb notables antecedents. I precisament en sant Gregori se'n troben alguns dels més sòlids. De fet, tot el quart i darrer llibre dels seus *Diàlegs* està dedicat a la temàtica escatològica i al destí de les ànimes dels difunts a partir de nombrosos exemples. El tema del Purgatori hi és explícitament comentat al capítol XLI («An post mortem purgatorius ignis sit»), sense desenvolupar una teoria detallada, ans mostrant en altres capítols diversos casos de penes temporals després de la mort. Així, encara que una imatge com la del capitell 45 no troba fonament literal en el text de Gregori, sí que plasma la imatge gòtica del Purgatori que, anacrònicament, el lector i l'artista del tres-cents empren per visualitzar el que expliquen els *Diàlegs*, escrits abans que es formés aquesta iconografia. De fet, cal identificar amb el mateix sant Gregori la molt malmesa figura que clou la representació, just després de la fi de les mandíbules

²⁰ LE GOFF 1985.

infernals i de la nuvolada ondulant rere les espatlles del bust angèlic. A desgrat de les grans pèrdues, el bust amb indumentària clerical i les mans presumiblement unides en oració conserva en la part menys prominent del bloc un fragment del que fou el seu capell, que no és altra cosa que la tiara pontifícia de tres corones, pròpia de la dignitat papal de sant Gregori.

Si efectivament el Purgatori representat així al claustre s'ha d'interpretar com una nova referència als *Diàlegs* gregorians, això resulta significatiu a l'hora de descartar com a font exclusiva de les escultures la tan divulgada *Llegenda àuria*, que recull quasi literalment les narracions hagiogràfiques de santa Escolàstica i les visions de sant Benet. D'altra banda, no costarà confirmar la idoneïtat del text gregorià com a font plausible per a aquest conjunt d'imatges a partir de la constatació de la seva presència en la cultura catalana medieval. Així, esmentem el volum de l'Arxiu Diocesà de la Seu d'Urgell, copiat el 938, i especialment la traducció al català del 1340 procedent de Santes Creus, font potser d'un segon manuscrit català del segle XV del mateix origen.²¹ També tenim notícia de la presència d'exemplars del text en versió catalana a les biblioteques del rei Martí, de la reina Maria de Castella i d'altres personatges²² i, per si calgués més demostració, sabem que a la biblioteca del monestir de Ripoll hi havia una o diverses còpies de l'obra de sant Gregori, entre les quals un *Liber Dialogorum Sancti Gregorii papae scriptus in lingua vulgari hoc est en Cathalá*,²³ potser la font directa usada pel programador de les imatges que mestre Colí esculpia en aquesta ala del claustre.

Malauradament no sabem treure més profit d'aquest text en la interpretació del disseny iconogràfic dels capitells ripollesos, però és clar que va interessar al responsable de la seva concepció com a font sobre preocupacions lligades a la transcendència i el destí de les ànimes després de la mort. Aquest és l'objectiu últim de la imatge del sant Benet visionari o de la mort de santa Escolàstica, més enllà de la devoció al fundador per part d'una comunitat benedictina o d'un hipotètic interès per la seva germana, malgrat el culte català i fins ripollès a aquesta santa i a algunes relíquies seves.²⁴ La victòria sobre la mort terrenal i l'esperança en la vida del més-enllà, encloent el tràmit del Purgatori temporal, són el rerefons d'un programa en el qual aquestes imatges tenen un paper al costat del triomf de santa Margarida sobre el drac diabòlic, el pelicà que ressuscita els seus polls amb la pròpia sang o la mateixa Resurrecció de Crist, aparellada a la seva Crucifixió en un mateix capitell.

Totes aquestes representacions, juntament amb d'altres de sentit menys explícit, conformen un dens programa de significació clarament funerària que, com ja hem dit, es justifica sens dubte per la presència en aquesta mateixa ala claustral de destacats enterraments comtals. La constatació també permet, indirectament, descartar algunes hipòtesis tendents a considerar tardana l'arribada al claustre d'aquests sepulcres, que només després del terratrèmol de 1428 haurien estat traslladats a aquest àmbit alternatiu. Que les escultures construïdes i executades abans del 1390 incideixin nítidament en aquestes temàtiques relatives a la mort i la resurrecció permeten confirmar la presència de les tombes ja aleshores i, a més, intuir que rere un escultor tan notable com Colí de Marville hi havia un desconegut programador de les seves imatges amb un apreciable bagatge cultural i unes intencions ben específiques. Malauradament en la resta del claustre baix de Ripoll no es varen mantenir ni el nivell qualitatiu de les escultures ni uns objectius tan ben definits en l'elecció dels temes, aparentment més dispersos i inconcrets. O, si més no, encara no hem sabut descobrir-los una coherència equivalent a la de la fase dirigida per mestre Colí.

21 ALEGRE 2006, 16-17.

22 Ibidem, 18.

23 MARTÍNEZ 1970, 333-423, núm. 142.

24 BESERAN 2018, 303.

BIBLIOGRAFIA

- ALEGRE I URGELL, Montserrat (cur.), *Diàlegs de sant Gregori. Transcripció de la versió catalana del 1340*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.
- ALIMBAU, Salvador *et al.*, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, 2018.
- BESERAN, Pere, «Un gòtic “neoromànic” al claustre de Ripoll i en altres claustres», R. ALCOY (ed.), *L'art medieval en joc*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016, 127-144.
- BESERAN, Pere, «L'acabament gòtic del claustre de Ripoll», S. ALIMBAU *et al.*, *Clastrum. Claustre medieval de Santa Maria de Ripoll*, Ripoll, 2018.
- BRACONS I CLAPÉS, Josep, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Barcelona, 1983.
- CASTELLI, Patrizia, «San Benedetto e la visio mundi», *Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Florència, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, 1982.
- BRENK, Beat, «Benedetto da Norcia, Santo», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. III, Roma, 1992, 361-365.
- GREGORI EL GRAN, *Diàlegs* (trad. Narcís XIFRA I RIERA), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1989-1991, 2 vol.
- JUNYENT, Eduard, «Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll», *Analecta Sacra Tarraconensis*, IX (1933), 185-225.
- JUNYENT, Eduard, *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliba* (cur. Anscari M. Mundó), Barcelona, 1992.
- Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Centro d'Incontro della Certosa di Firenze, Florència, 1982.
- LE GOFF, Jacques, *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, Taurus, 1985.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo, «Dos catálogos inéditos de la biblioteca del monasterio de Ripoll», *Hispania Sacra. Revista de historia eclesiástica*, XXII (1969), 1970.
- OFFNER, Richard & Klara STEINWEG, *Giovanni del Biondo, Part I (A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Section IV, vol. IV)*, Institute of Fine Arts, New York University, Nova York, 1967, 73, 77-78.
- OLSON, Roberta J. M., & Jay M. PASACHOFF, «St. Benedict Sees the Light: Asam's Solar Eclipses as Metaphor», *Religion and the Arts*, 11 (2007), 299-329.
- PARENTI, Daniela, *Gold Backs 1250-1480*, Londres, Mathiesen Fine Art Ltd., 1996, 48-55 [catàleg d'exposició].
- PARENTI, Daniela, *Giovanni del Biondo, Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, 55 (2001).
- VARAZZE, Iacopo da, *Legenda aurea* (ed. Giovanni Paolo MAGGIORE), Florència, Edizioni del Galluzzo, 1998.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada* (trad. José Manuel MACÍAS), Madrid, Alianza, 1992.